

L'EFFORT

DES PEINTRES MODERNES

A ce reproche, lancé aux impressionnistes, d'avoir inutilement rejeté les procédés de traduction admis par leur temps et de n'avoir pas respecté les habitudes d'œil du public, on croirait d'abord qu'il n'y a rien à répondre. On ne les défendrait pas au nom de la raison. Tout au plus invoquerait-on le sentiment qui les anime et qui, voulant à toute force s'épancher, les détourne de suivre l'exemple de leurs prédécesseurs et les entraîne, impatients d'exprimer du nouveau, à révolutionner le métier pictural.

Ils brûlaient de saquer les grandes machines historiques, d'aborder le plein air, de rendre des sensations fugitives, de restituer à un art figé dans la convention l'échauffement de la vie et de la lumière. Ne pouvaient-ils pas jeter de la clarté dans leurs toiles et laisser déborder la sève généreuse du coloris, tout en insistant sur le dessin, en atténuant certaines vivacités de palette, en démarquant nettement leurs ombres et en prenant souci de ménager aux spectateurs la facilité de lire leurs œuvres au premier regard ? Il semble que, abstraction faite des sujets qu'elle recommande, l'École des Beaux-Arts s'attache avant tout à la vérité anatomique et à la franchise du modelé, et que de bons élèves, sensibles à la couleur, préoccupés de dessin correct mais vibrant, pouvaient, en restant fidèles à son enseignement, obtenir les mêmes résultats que les impressionnistes. Y avait-il

donc chez ceux-ci, à côté de la sincérité et des dons les plus séduisants, un blâmable esprit de révolte qui les poussait à s'élever contre les règles et à heurter les usages ?

En réalité ils ont été amenés, par une nécessité plus puissante que toute volonté humaine, à faire table rase des préceptes en honneur auprès des représentants de l'académisme, pour tenter de ressaisir les vérités fondamentales de la plastique. Il s'agissait pour eux de remettre au jour des idées ensevelies sous le verbalisme des formules, de raviver des mots dépourvus de signification, de rendre à la fonte des clichés affaiblis. Ils ne se rebellaient pas contre l'enseignement de l'Ecole parce qu'il les préparait à dessiner une figure avec exactitude. Ils l'accusaient de borner cette exactitude à une description de la figure basée sur l'énumération de ses parties, au lieu de définir les caractéristiques générales et de subordonner les parties à l'ensemble. Pour des novateurs, académisme signifie froideur et non pas correction. Quand les romantiques s'attaquent à la tragédie classique, c'est par excès de fougue qu'ils s'en prennent à Racine : ils n'ont de colère que contre ses malheureux imitateurs.

Ce n'est pas sans tristesse que les peintres modernes se décident à rompre avec la tradition. Tous ont rêvé de s'appuyer sur des principes indiscutables, au lieu d'aller pas à pas vers les vérités qu'ils entrevoyaient et de ne compter, pour se diriger, que sur leur propre goût et leur propre jugement. Ils auraient voulu prendre pour point de départ le travail de leurs prédécesseurs, dont ils auraient adapté la manière à leur tempérament, afin de s'exprimer avec aisance et d'aboutir à des réalisations selon leurs souhaits. Ils ont dû reprendre la peinture à ses commencements, résoudre les difficultés que présente une technique non encore éprouvée et, avant toute autre besogne, façonner leur instrument. Dès lors, pour beaucoup d'entre eux, le métier proposait des problèmes tellement captivants qu'ils se sont restreints à leur examen et que, sollicités par des

questions qui n'étaient jamais entièrement résolues, ils se sont fait un art purement d'étude et dont l'intérêt repose sur la nouveauté et la beauté des moyens.

§

Renonçant à l'attirail pseudo-classique que leur imposait l'Ecole, ils se proposent, au lieu de peindre d'après des règles apprises, d'interpréter directement la nature. L'Ecole leur offre des modèles dans lesquels il ne subsiste rien de ce qui a enchanté leur vision. Elle se souvient que David, gagné par cette folie de la fin du XVIII^e siècle qui remit à la mode Scipion et Brutus et modifia le costume et le mobilier, habillait ses personnages à la romaine et peuplait ses toiles de héros. Préoccupée d'inventorier le magasin des accessoires, elle n'a su voir ni le resplendissement de la chair ni la beauté des paysages.

Les peintres nouveaux, même dans leurs tableaux les plus réduits, témoignent toujours d'une certaine entente de la décoration. L'art de l'Ecole ne se rattache pas à la conception de la peinture décorative, mais à celle de la peinture de musée. Par leurs couleurs et leur composition, les œuvres qu'il inspire ne seraient à leur place nulle part. Elles exigent l'atmosphère des galeries et des expositions, c'est-à-dire un milieu conventionnel où elles sont indépendantes de l'entourage et n'ont plus de rapport qu'avec l'idée pure de tableau.

Au premier regard jeté sur celles de ces œuvres qui représentent l'idéal le plus officiel, le plus admiré dans les cercles mondains où n'a pas pénétré la véritable curiosité artistique, il paraît y avoir entre elles de telles différences qu'on n'arrive pas à discerner le lien qui pourrait les unir. Peinture d'histoire, peinture d'anecdote, peinture de costume, paysage, nature morte, intimité, c'est l'art dans tout ce qu'il présente de varié et de vivant, et l'on se croirait revenu à une grande époque, productive et instruite de toutes les ressources de la technique, une époque comparable aux

moments les plus beaux de l'Antiquité et de la Renaissance et qui serait comme la récapitulation de toutes les grandes époques, dont elle nous rendrait les principales œuvres réalisées à nouveau, rajeunies, modernisées.

Prospérité illusoire : l'art de l'Ecole, ayant beaucoup pris aux œuvres du passé, en ayant reproduit quelques-unes dans leur disposition extérieure, n'arrive même pas à en donner le pastiche. S'inspirant de ce qui fut la Beauté, comme un élève, dans un discours latin, aligne des mots dont le sens vrai lui échappe, il distribue des couleurs qui n'ont plus d'harmonie et il assemble des formes qui n'ont plus de réalité.

§

Les représentants de l'Ecole invoquent l'exemple des plus belles productions de l'Antiquité et de la Renaissance. Leurs maîtres sont Phidias et Raphaël. Ils les ont élus pour le fini de leur métier et l'aisance de leur facture. Ils répètent qu'il faut imiter la nature, mais c'est un précepte qu'ils énoncent sans l'appliquer ni le comprendre. Quand ils se posent devant un modèle, ils se préoccupent uniquement de reproduire dans leurs détails les différentes parties de son corps. Le considérant comme un aide-mémoire destiné à les renseigner avec précision sur la conformation humaine, ils ne l'interrogent pas pour pénétrer le sens des lignes, l'expansion des formes, l'action de la lumière. Ils copient ce qu'ils ont sous les yeux, sans aucun souci d'interprétation, s'appliquant à n'omettre ni l'attache d'un muscle ni la saillie d'une côte, et ignorant qu'au terme d'un tel travail, purement descriptif, il reste encore tout à faire à l'artiste. L'Ecole ne donne à ses élèves aucun enseignement artistique : elle leur enseigne seulement l'anatomie.

Avec ce système, la personnalité, ne pouvant s'exercer par le choix des moyens, par une traduction serrée et volontaire de la réalité, s'affirme par la pensée qui est enclose dans l'œuvre, par un élément étranger qui s'y incorpore.

Quant à l'art lui-même, il s'apprend comme une science faite de vérités particulières insuffisamment coordonnées. C'est pourquoi, s'attachant à des détails insaisissables, oublieux de l'ensemble, les élèves de l'Ecole mettent plus de dix ans pour acquérir un savoir qu'un homme moyennement doué, travaillant seul, posséderait en quinze mois. Dans un métier où tout devrait être travail personnel et observation, ils ne visent qu'à assimiler des procédés. Par suite le tempérament de chacun ne peut se manifester que par des imaginations bizarres, par un complément de savoir, par de l'érudition, de l'archéologie, par ce qu'on appelle de l'esprit ou de l'invention, des anecdotes qui amusent le vulgaire, l'évocation de scènes tumultueuses, en un mot par toute sorte de démonstrations qui n'ont pas de rapport direct avec la peinture. A travers le monde sensible, les peintres passent indifférents aux apparences qu'ils réduisent à une science apprise, sue et prête à être exploitée.

Quand l'artiste se met au travail, le conflit ne s'établit pas entre son œil et ses formes, mais entre sa main et sa pensée. Il acquiert une habileté, s'instruit des tours de main et des dosages de couleur qui conviennent. Il néglige tout ce qu'il apprendrait en regardant. Ses figures restent inconsistentes. Elles marquent des traits anatomiques à la fois justes et inexacts : elles rendent bien un crâne, un bras, suivant l'idée que nous en avons, mais non comme un œil sincère les aurait vus. Les formes n'ont pas d'existence au point de vue plastique ; les couleurs sont crues ou salies, les attitudes empruntées, et, entre le dessin et la couleur, il ne s'établit pas cette entente qui leur permettrait de s'allier, de se compléter, de manière à concourir à un effet unique. L'imprévu, la surprise d'une pose, le fléchissement d'une ligne, la saveur d'une nuance, rien n'y apparaît de ce qui trahit chez le peintre l'émotion née du spectacle des choses.

S'attachant uniquement au détail, alors que les Grecs simplifiaient, apprenant au lieu de voir, les artistes officiels,

de degré en degré, sont descendus aux productions les plus incohérentes et les plus édulcorées. Si l'on examine certains nus signés de noms parfois célèbres, on n'ose se demander à quelle tendance du dessin ils se rattachent. Et pourtant ils sont reçus et s'étalent à la meilleure place dans un Salon, où ni Renoir, ni Fragonard ne serait admis.

§

Cet esprit de création qui doit régner chez le peintre et qu'il porte dans la recherche de la composition, de la lumière, de l'harmonie générale, les artistes de l'Ecole l'ont ignoré. Ils se sont moins attachés à des trouvailles qu'à des trucs. Ils ont sacrifié le côté plastique de la peinture à son côté théâtral. Pour eux la composition n'a pas pour but un accord de lignes et de couleurs : elle consiste en un personnage, en un groupe, qui se détache, au premier plan, dans un éclairage qui le met en relief. C'est une scène que jouent un ou plusieurs acteurs et dont leurs attitudes, leurs physionomies, leurs gestes accusent le pathétique. L'arrangement des lignes, l'équilibre des masses, la poésie de la lumière sont sacrifiés à l'intelligence de la scène. Au spectateur qui demande : « Qu'est-ce qui se passe dans ce tableau ? » et que ne satisferait pas cette réponse : « C'est un homme nu dans un paysage, c'est un panneau décoratif », on assure avec conviction : « C'est Job qui se lamente sur son fumier ; c'est Caïn qui fuit devant Jéhovah ; c'est Robert-le-Pieux qu'on excommunie. » Et le tableau qui n'a pas de sens par lui-même en emprunte un à la Bible ou à l'histoire de France.

Il s'agit de faire comprendre que tel personnage est en train de penser, qu'il se trouve sous le coup d'une impression définie, qu'il se livre à une action déterminée. La beauté est indépendante du mouvement, de l'arrangement, du mélange des tons : elle est dans le fait, dans l'idée ; elle est dans le sujet et dans la manière dont il est traité ; elle tient dans le titre et dans l'esprit du tableau, dans l'épigraphe dont l'auteur pourrait l'accompagner.

Quand les peintres qui se réclament d'une telle esthétique ont dû aborder la décoration, ils n'étaient nullement préparés à couvrir une muraille. Alors que Puvis savait d'instinct que l'artiste doit tenir compte de la nature de l'espace à remplir, que des surfaces simples appellent des peintures simplement ordonnées, les autres décorateurs du Panthéon ne se doutèrent pas que la fresque diffère du tableau de chevalet. Un mur, pour eux, ne signifiait qu'une échelle à adopter, une largeur et une hauteur à mesurer. Il en est résulté que, sauf dans les parties peintes par Puvis, qui s'assortissent à l'architecture du lieu, l'intérieur du Panthéon n'a servi qu'à la mise en page d'images démesurées, qu'on pourrait réduire à volonté et dont la dimension la plus convenable serait celle des illustrations d'un livre d'histoire pour les petits enfants.

§

L'art académique, basé sur la foi dans la supériorité de l'Antique, aboutit pourtant, dans l'application, aux œuvres qui en sont le plus éloignées : il le renie de tout son pouvoir. Alors que la sculpture grecque, guidée par un parti pris permanent de simplification, résume un corps et transforme l'athlète le plus banal en un demi-dieu, les peintres de l'Ecole essaient d'imiter servilement tous les détails du modèle. Ils se figurent qu'ils n'ont moins de génie que les Anciens que parce que les corps qu'ils copient sont moins beaux. Ils ont organisé des arrivages de paysans de la campagne romaine. Ils ne se sont pas contentés de la beauté, si française après tout, des femmes d'ici, dont Jean Goujon et l'école de Fontainebleau, au xvi^e siècle, avaient tiré des effets si gracieux et si nobles. Ils pensaient que les corps plus solides, plus lourds, des femmes du Midi faciliteraient leur tâche, et ils s'étonnaient presque de ne point retrouver en eux cette simple élégance dont se parent les statues. Ils se sont mis à les copier comme, écoliers, ils copiaient le plâtre, sans se demander si la forme humaine ne devait pas

être interprétée, résumée dans ses inflexions les plus caractéristiques.

Quant à la couleur, ils voulaient également reproduire ce qu'ils voyaient. Ils ne se rendaient pas compte qu'entre la nature et le tableau il n'y a pas une analogie parfaite. Dans la nature, l'atmosphère, qui palpite sous les rayons de la lumière, anime et transfigure les choses. Le tableau, limité par un cadre qui l'isole de l'entourage, tire toute sa force de lui-même. Même s'il rendait la nature, dans ses teintes, avec une impossible fidélité, il manquerait d'unité et d'expression. Il faut que le peintre ajoute quelque chose à ce qu'il voit, que le tableau, grâce à la combinaison des lignes, à la tonalité générale, au jeu des couleurs, prenne une existence propre. Pour donner l'équivalent de la nature, il est nécessaire de condenser l'impression qu'on en a reçue, de relever les tons, d'accentuer leurs contrastes.

L'interprétation des peintres de l'Ecole a consisté au contraire à affaiblir la nature, à lui enlever ce qui, en elle, prêtait à la décoration et, quand ils ont abordé le paysage, ils ont fait leurs sites si obscurs qu'on pourrait croire qu'ils ont été pris après le soleil couché. Certains, voyant les novateurs user d'une gamme claire, gagnèrent le goût de la clarté et, employant sans discernement des couleurs vives, ils ne surent en tirer parti. Car le coloriste n'est pas l'homme qui, en toutes circonstances, a recours aux tons les plus chauds, mais celui qui, se contentant parfois de tons éteints, saura les faire jouer, les associer à sa composition de manière qu'ils s'y casent heureusement et qu'ils reçoivent leur éclat de leur juxtaposition avec les tons voisins. Au Salon des Artistes Français, malgré des audaces extrêmes qui ne se rencontreraient dans aucun salon d'avant-garde, on n'est jamais attiré par aucun jaillissement, vibrant et pur, de coloris. Il est beau, avec des éléments sombres et même salis, de procurer l'impression de la couleur : les peintres de l'Ecole, avec la matière souvent la plus riche, n'arrivent qu'à donner l'impression du décoloré.

§

Pour un homme qui prend plaisir à ses sensations et qui en appelle au témoignage de ses yeux, il n'y avait rien à demander à l'Ecole, car à chaque instant son enseignement est contredit par l'observation. Un débutant se laisse d'abord facilement tromper par les réalisations de quelques faux maîtres. Puis sa main s'exerce, son œil s'éduque, et il rêve d'enfermer les formes dans des lignes significatives. Il s'étonne que l'enseignement qu'on lui imposait se soit borné à une classification des procédés connus pour atteindre à l'effet et que, réduit à une technique dégénérée, il ne tolère aucune initiative chez l'artiste et l'oblige à soumettre ses conceptions à des règles discutables.

Pour se rapprocher des maîtres du passé, il fallait s'éloigner des leçons de l'Ecole. L'art académique était fondé sur on ne sait quel idéalisme fallacieux, qui supprimait l'observation, ou plutôt qui la limitait à l'exactitude des détails. Il ne permettait à l'élève de lire le livre de la nature qu'à travers les déformations des commentateurs. Il lui conseillait de copier le modèle, mais, en même temps, il lui défendait de le regarder et lui proposait des procédés plus sûrs que l'étude attentive pour en donner une image parfaite. Il le mettait en garde contre les joies que procure l'effort, la découverte d'un aspect du monde, l'ivresse d'un ton ou d'une courbe, la révélation d'un sentiment nouveau qui prête un sens aux formes.

L'éducation ne nous apporte rien qui s'ajoute à nous et ne nous munit point de qualités que nous ne possédions pas en germe. Elle se borne à fortifier celles qui étaient en nous. Elle exerce et assouplit l'esprit comme, par la gymnastique, elle développe le corps. Son but est de réveiller la puissance qui repose en chacun, non d'accumuler les notions positives. Ce qui fait la force d'un homme, c'est de se trouver tout à coup, avec une aptitude spéciale, dominante, au milieu des choses. L'intelligence de l'enfant ne suit

point de bout en bout l'explication du maître ; elle attend l'éclair qui, déchirant la nuit des mots, lui révélera par une intuition soudaine une vérité dont il n'avait pas conscience. L'homme qui n'est pas doué, à quelque degré, de la faculté d'inventer dans les formes particulières aux arts plastiques ne produira pas une œuvre valable. Le rôle de l'artiste est de découvrir des rapports nouveaux, et, s'emparant des règles qui lui ont été fournies par ses prédécesseurs, de les adapter à son propre caractère.

Ce n'est pas que l'artiste doive inventer son art de toutes pièces. Il gagne au contraire à prendre l'exemple de ses aînés et à n'innover que dans la mesure où il y arrivera par un développement spontané de ses dons. Quand, à une époque, on voit une série d'artistes se succéder, l'un prolongeant l'effort de l'autre, et constituer comme une tradition, les leçons du maître facilitent les débuts du nouveau venu et lui mettent entre les mains les moyens de son art. Le travailleur sans personnalité n'ira pas plus loin et, refaisant ce qu'a fait le maître, il deviendra un continuateur appauvri de sa manière. Mais l'homme qui a du souffle, dès qu'il aura assimilé la technique du maître, y ajoutera involontairement quelque chose de lui-même et, tout en demeurant fidèle à son exemple, il s'en écartera par quelque point et il mettra dans ses œuvres sa marque personnelle.

Comme le but premier de la peinture est de créer une harmonie de lignes et de couleurs, la qualité des tons, comme le dessin, doit être subordonnée aux besoins de la composition. Quand il a devant lui un modèle, il reste une latitude au peintre, en se basant sur ce qu'il voit, pour ajouter quelque chose à la simple copie. Balancé entre le désir d'être exact et le désir d'être harmonieux, il est sollicité à la fois par la présence de la réalité et par la logique de son tableau. La couleur et le dessin ne sont pas pour lui des éléments fixes, mais varient avec sa conception. Les proportions elles-mêmes peuvent fléchir pour aboutir à une concordance plus entière entre les lignes et l'effet général

du tableau. A l'art académique, réglé, enchaîné, art de préceptes, s'opposent l'invention, l'observation personnelle, un essai de compréhension du monde.

Jamais autant qu'aujourd'hui on n'avait combattu les règles, prôné le besoin d'être personnel. A toute autre époque les artistes ne différaient pas sensiblement de leurs prédécesseurs, et quand ils s'écartaient d'eux, c'était pour se rapprocher davantage de la nature et se conformer de plus près au modèle. Aujourd'hui, au contraire, ils cherchent à se dégager de l'imitation pure et simple et à se rendre plus libres. C'est que jamais artistes n'avaient eu devant eux un art tombé aussi bas que l'art académique d'aujourd'hui. N'ayant affaire qu'à des idées faussées, qu'à des préceptes menteurs, il leur était nécessaire de se dégager, d'aller contre des données qui avaient semblé acquises, de reprendre l'art à ses premiers pas.

Quand quelques-uns, fiers de l'enseignement qui les avait formés, voulaient projeter dans de vastes toiles leurs imaginations, tout en se flattant de rester conscients de leurs moyens, ils se rendaient compte que, par quelque point, le métier lui-même leur échappait, de sorte qu'avec tout leur savoir, ils n'avaient pas une vérité sur laquelle ils pussent s'établir avec sûreté. Gênés par des habitudes d'œil et de main, ils remettaient en question les notions les plus élémentaires, parce qu'associées par leurs maîtres à de fausses conséquences, elles s'effondraient avec le système dont elles dépendaient : chaque regard jeté sur la nature aboutissait à les contredire.

Ce n'est pas un acte simple de traduire la nature. L'œil ne la saisit pas avec l'automatisme d'un appareil photographique. Il faut que l'artiste se mesure avec elle, qu'il exerce sur elle une emprise. Et même, quand il essaie de reproduire exactement ce qu'il a vu dans la coloration d'un site, dans la disposition de ses plans, il s'aperçoit qu'il a produit quelque chose de différent et que, pour consolider son œuvre, il doit précisément accuser les différences qui s'y

manifestent. Même fort d'une longue étude et armé d'une technique très complète, il est obligé de ne pas se contenter des procédés que lui ont transmis ses maîtres et de les transformer pour être à même de rendre ce qu'il sent.

L'histoire de l'art au XIX^e siècle présente une série d'efforts violents et contradictoires pour prendre conscience des lois de la plastique et vider les ressources de la technique. En opposition à la courbe paisible des siècles précédents, elle se résumerait par un graphique saccadé et fiévreux. Delacroix ni Corot, pas plus que Courbet, Ingres ni Manet, ne peuvent passer pour avoir simplement imité de près la nature. Chacun, pour se rapprocher d'elle, est forcé de rompre plus ou moins avec ses prédécesseurs, de remettre en question sur quelque point les préceptes qu'il tient d'eux, comme si les moyens de traduction adoptés par un homme s'affaiblissaient et perdaient leur valeur en passant entre les mains d'un autre.

Tous ces peintres, demandant beaucoup à l'étude personnelle et obéissant à leur tempérament, n'avaient pas consciemment brisé avec le passé. Sans le vouloir, ils s'étaient placés en contradiction avec leur temps et s'étaient écartés de l'enseignement traditionnel. Au contraire, avec les impressionnistes, nous assistons à un mouvement volontaire, conscient, d'action contre l'Ecole, de lutte contre la tradition immédiate. Il semble que les peintres aient eu l'intuition de vérités qui s'opposaient irréductiblement aux idées dont vit l'art académique et que, dès lors, par parti pris et de cœur léger, ils aient résisté à l'Ecole et prétendu créer des œuvres qui fussent la négation des préceptes qu'elle inculque à ses élèves. Ils renoncent aux situations officielles, aux commandes de l'Etat et aux distinctions honorifiques et s'appliquent avec méthode à rendre la nature dans ses clartés et dans ses fêtes, dans ce qui, chez elle, répond au pur plaisir des yeux et de l'esprit.

Monet, Pissarro, Sisley, Renoir travaillèrent d'abord suivant la manière de Manet et de Courbet : chez ceux-ci, la

forme s'épanouit dans la lumière, par le contraste de l'ombre et de la clarté, et grâce à un effort pour éviter ces tours de main qui produisent le modelé traditionnel. On sait quelle fut la vigueur de Courbet, ce réaliste échauffé par un violent romantisme. Manet, beaucoup plus près de nos façons de voir modernes, plus raffiné, moins emphatique, n'a ni la même flamme ni le même emportement : il a plus de distinction, de délicatesse.

Ces noirs profonds, ces verts robustes, accompagnés d'une grande simplicité de moyens, surtout chez Manet, ne satisfaisaient pas leurs successeurs, n'atteignaient pas ce qu'ils apercevaient, dans le paysage, de flottant, de lumineux, d'impondérable. Ils veulent plus de griserie, plus d'envolée, plus de lyrisme : en revenant à la nature, ils désirent faire surgir à nouveau l'esprit de la matière. Après Manet, qui, par une traduction directe, suscitait le corps de la femme, le paysage lui-même, ils veulent faire courir dans leurs toiles le bruissement du vent, le frisson de la chair, la palpitation de l'herbe, le tremblement de l'eau : ils sont épris de cette vie secondaire, superficielle, qui apparaît au-dessus de la large vie du monde. Ils ne se contentent plus de fixer les lignes et de les remplir au moyen de la couleur. Courbet, Manet avaient cherché, en face de la nature, à désapprendre les procédés et à retourner à une exactitude plus pure, à un rendu plus immédiat. Les impressionnistes font un travail inverse, aiment l'incertain, l'indéfini, rêvent de déterminer le dessin par la qualité même de la couleur, de saisir la lumière dans sa chute, quand elle se répand et se modèle sur les formes et qu'elle les adopte comme un canevas sur lequel elle brode les plus riches variations, suscitant le monde des apparences.

On dirait qu'ils prennent l'univers dans les filets de la lumière et qu'il n'a d'existence pour eux qu'autant qu'il transparaît à travers le voile mouvant dont ils l'habillent. Les contours sont comme noyés et ne s'affirment que dans leur contact avec l'air chargé de rayons. Les masses s'étra-

sent ou s'allègent suivant la qualité du jour dans lequel elles se posent devant nos yeux. Le dessin fuit et se déplace suivant l'éclairage, et la lumière fait varier les formes, les trouble, les éloigne, modifie les plans du paysage et crée autour des choses l'illusion d'une existence sentimentale et sensuelle.

Reconnaissant, après les physiciens, que la couleur n'est que de la lumière décomposée et que, par suite, grâce à la combinaison des couleurs du spectre, on peut produire les plus riches variétés de teintes, les impressionnistes visent à n'employer que des tons purs dont le rapprochement et l'action réciproque fourniront la gamme la plus étendue. Ils brisent ainsi avec leurs contemporains qui insistaient sur les tons sales et sur les tons mélangés.

Le procédé qui consiste à combiner la disposition des tons de telle manière que, vus à distance, ils se fondent et composent, n'est pas nouveau. Signac a rappelé à quel point Delacroix s'était préoccupé de recherches techniques et comment, en beaucoup de ses toiles, les couleurs, au lieu de se poser en teintes uniformes, tombaient en hachures et atteignaient à une grande intensité grâce à leurs réactions entre elles. Dans le passé, et plus particulièrement chez les Vénitiens qui vivaient dans un pays dont l'atmosphère est saturée de vapeur, et où la lumière s'irise comme à travers un prisme, l'effet lumineux est souvent rendu, plutôt que par une teinte uniformément étendue, par des juxtapositions de tons qui accusent le rayonnement de la chair, des étoffes ou des paysages. C'est qu'en effet les tons, en se conservant purs au lieu de se ternir par des mélanges, s'irradient avec plus de force.

Qu'on sème au hasard les tons les plus riches sur une toile, que des touches innombrables en remplissent la surface : cet ensemble bariolé ne sera point éclatant. Qu'un artiste habile prenne ces mêmes tons et se laisse guider par son goût pour les assortir et les disposer : l'ensemble va devenir merveilleusement coloré et vibrant. C'est le talent

des artisans orientaux d'assortir leurs laines pour composer des tapis qui s'éclairent devant les yeux et parent somptueusement une salle, comme c'est le don d'une femme de goût de choisir des étoffes qui fassent valoir son teint et la nuance de ses sourcils et de ses cheveux. Les peintres de l'Ecole ne s'aperçoivent pas que leurs tableaux sont mornes, parce que leurs ombres, au lieu de mettre en valeur les parties éclairées, les neutralisent : dans leurs œuvres, la plus grande partie de la surface reste vide, étant dépourvue de tout pouvoir colorant et n'ayant pas de rôle dans la composition. Les impressionnistes, qui emploient des tons purs, s'attachent à les juxtaposer de manière qu'ils ne se contrarient pas, que chacun soit renforcé par les tons voisins. Ils couvrent leurs toiles de petites touches de couleurs pures qui jouent et se composent à distance. Auprès d'une partie éclairée où telle couleur domine, ils cherchent à l'accentuer davantage en plaçant dans l'ombre la couleur complémentaire. Au lieu de creuser un trou et de se tasser, amorphe et indifférente, auprès de la lumière, l'ombre la complète, prend une vie propre et conserve une clarté qui est comme le prolongement des parties éclairées, la réponse d'une note sourde à une note élevée, et rappelle la résistance des masses profondes de l'eau aux mouvements de la superficie.

Usant d'un procédé identique qui se marque chez eux par le morcellement de la touche, chacun, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, s'affirme avec un tempérament différent.

Une toile de Monet, c'est comme un tourbillon de la matière, ou comme la chute des particules colorées d'un kaléidoscope qui se mêlent et rayonnent. C'est un poème de clarté dont la signification profonde est dans son lyrisme qui prend et submerge le monde extérieur. On a dit que Monet était inhabile à composer : ce qui s'explique, le site pour lui comptant surtout comme un thème sur lequel la sensibilité de son œil s'exerce et que sa fantaisie emporte dans les plus entraînantes harmonies. Il est semblable à

un poète qui, s'emparant du sujet le plus rebattu, le rénove par la puissance de ses images et le souffle de son chant.

Monet peignit d'abord de vastes paysages, influencés de Courbet et de Manet, où dominaient des verts sombres et des noirs profonds. Au cours d'un voyage à Londres avec Pissarro, en 1871, tous deux, séduits par les clartés de Turner, furent frappés par son procédé de touches multicolores. Ils établirent un rapprochement avec la manière de Jongkind, qui employait des couleurs presque pures. « Peu à peu, dit Paul Signac, les noirs et les terres disparaissent de leurs palettes, les teintes plates de leurs tableaux, et bientôt ils décomposent les teintes et les juxtaposent sur la toile en menues virgules. »

Monet devient le peintre de la lumière. Il fait jaillir du paysage son rayonnement le plus joyeux. Parfois il s'astreint à demeurer près du sujet ; mais, par moments, comme dans ses études de Belle-Ile, il le transfigure, en laissant cours à l'exaltation de son tempérament. Qu'il s'attache à la réalité ou qu'il s'en écarte, ce qui retient dans ses toiles, c'est leur qualité lumineuse. Il peut revenir inlassablement devant le motif ; selon l'heure et selon le ciel, les ondes colorées se répandent sur les feuillages et sur les eaux et, silencieuses dans la brume du matin ou dans le jour pâle, elles jettent, dans l'ardeur de l'été, des sonorités éblouissantes.

Dans son œuvre abondante tout n'est pas égal ; ses séries sur les Nymphéas, sur Venise, apparaissent singulièrement monotones. Mais avec quelle intensité il rend l'éclat de l'eau, le brillant de la neige, le plaqué d'un effet de soleil ! Dans la force de sa contemplation sans arrière-pensée, il rejoint l'idée de la vie universelle et aboutit à un panthéisme où la pensée émane, pleine et sereine, du travail des germes et des atomes.

Pissarro est un réaliste et se tient très près des paysages qu'il veut rendre. On croirait que le procédé de la division ne lui sert que pour aboutir à une plus grande fidélité dans

l'interprétation. Environs de Paris, sites parisiens, Louvre, Tuileries, Boulevards, vus dans leur perspective générale, ses toiles procurent une impression très voisine de celles qui se dégagerait de la réalité elle-même.

Pissarro est mal connu : il a entraîné chez les marchands tant de tableaux de lui, plaisants à regarder, qui ne sont pas sortis de la main d'un artiste en pleine sève de production, qu'on le juge sévèrement. C'est l'histoire de tous les artistes qui, rejoints assez tard par le succès, ont dû se répéter pour répondre aux exigences du public : ne se lasse-t-on pas vite de Corot quand on ne regarde que ces arbres aux feuillages vaporeux qui ravissaient les Chaudard ?

Pissarro a voulu traduire le charme frais et vif de la campagne. Quand, au matin, l'esprit dispos, vous quittez la maison pour descendre au verger, vous ne concevez pas de beauté plus entière que celle des choses environnantes. L'herbe court devant vous, dans des nuances que vous ignoriez, les toits lointains sont vivants comme des parterres de fleurs. La manière dont se posent les objets parmi les ombres et les couleurs vous étonne. Vous pénétrez le mystère du monde. Il vous semble que jamais auparavant vous n'aviez regardé autour de vous.

Ces abandons de la sensibilité sont rares. D'ordinaire, l'intelligence veut les subordonner à un sentiment plus haut et plus durable. Pissarro s'est appliqué presque uniquement à les rappeler. Avec la technique que ses prédécesseurs lui avaient léguée, il restait dans des verts et des bruns ternes et sombres. De tout son effort de travailleur consciencieux et patient, il a cherché à l'enrichir pour faire venir sur sa toile des coins de paysage aussi vibrants que la nature.

Je crois que, le premier, il a rencontré parfois ces harmonies troubles qui excitent les nerfs et dont on a tant usé depuis. Il a peint quelques tableaux de figures qui prouvent de la compréhension et du savoir, et il a laissé des gra-

vures et des lithographies où, dans le blanc et dans le noir, il donne le ruissellement de la lumière, le tremblement de l'air, la surprise de la chair sous les rayons du jour et la poésie des eaux courantes.

Sisley n'est ni réaliste comme Pissarro, ni enthousiaste comme Monet. Il ressent profondément le charme et la nature ; les rideaux de peupliers, les bords des rivières ont pour lui un attrait dont ne se lasse pas sa rêverie paisible. Employant une technique très proche de celle de Monet, il n'a point la même flamme ; cette technique lui plaît, parce qu'elle lui permet de conserver à ses sensations toute leur fraîcheur. Doué d'un tempérament d'une exquise délicatesse, il n'essaye point de forcer ses impressions, et souvent il ne nous captive pas tout de suite ; mais nous revenons à lui comme à quelqu'un qui laisse peut-être mieux voir la vérité de son sentiment. Il sait s'arrêter dans ces coins de nature qui répondent aux désirs d'une âme tendre et doucement mélancolique, et la poésie des arbres dépoillés, des chemins dont le gris tourne au rose comme s'ils fleurissaient sous les pas, des ciels reposants, fins et légers, il l'exprime avec un art tout de sensibilité et de justesse.

Le pinceau de Renoir est caressant et revêt de la même grâce sensuelle un coin de paysage et un tendre corps féminin. Baigneuses aux gestes hésitants, dames aux joues roses et au teint animé, transfigurées par la lumière, s'épanouissent comme des pivoines en pleine floraison. Les épidermes, choyés de sensations heureuses, captent la joie éparse dans l'air. Les arbres ne sont là que pour incliner leurs feuillages sur nos méditations, et les sites, propices à la paix, pour accompagner nos plus souriantes pensées.

A ses débuts, Renoir est un bon élève de Courbet, dans la *Diane chasseresse* (1867), étude de nu franche et claire, faible par endroits, et dans la *Baigneuse au griffon* (1870), plus délicate, plus ombrée, qui rappelle les *Demoiselles au bord de la Seine*. Avec le *Harem* (1871-1872), il se rapproche de Delacroix : il y fait entrer ces jeux de tons que

le maître avait pris aux Vénitiens, et qui, par des contrastes savamment calculés, produisent des harmonies brillantes, chaudes et variées. Déjà Renoir affirme ce sentiment de la grâce et cet accent de sensualité qu'on reconnaîtra chez lui, quand il saura éclairer un visage ou faire jaillir la courbe aimante d'un beau corps.

Très tôt, la palette de Renoir s'épure. Il se débarrasse des noirs et des éléments salissants. Vers 1875, sa personnalité s'affirme déjà telle que nous la connaissons. Il arrête ce qui est mobile et instable dans l'expression d'un visage, dans la douceur d'une après-midi, ce qui, dans les choses, évoque la fragilité de l'instant et qui touche notre cœur par le sentiment que, sans répit, les objets et les êtres se transforment. Il a animé d'un rêve inquiet et attentif des physionomies d'enfants, changeantes comme le ciel, d'où l'âme se dégage à travers la ténuité des traits. Il regarde courir un sang neuf et généreux aux joues des jeunes filles, un ardent plaisir de vivre pointer dans leurs prunelles et, quand le soleil descend sur leurs faces, il semble faire lever un arôme de pêches saines et gorgées de saveur. Qu'il peigne une jeune fille, au bal public, langoureusement suspendue aux bras de son valseur, ou un portrait de bourgeoise aimable, le cri plaintif de la chair perce comme pour donner plus d'accent à ces paroles d'envie que la femme jette à l'amour et au bonheur.

Si divers de tempérament que soient ces quatre peintres, ils participent à une même besogne d'éclaircissement de la palette, remplaçant par des tons purs, qui gardent leur entière valeur décorative, les tons sales en usage jusqu'alors. Depuis, on a pu les railler dans leurs successeurs, prétendre qu'il existait un art pompier impressionniste, car ils ont eu des imitateurs dont la plupart des toiles ne sont que des redites, privées des belles qualités de leurs maîtres. Pourtant, à considérer ces toiles, on constate que, même quand le peintre est dénué de personnalité, il témoigne d'une science non douteuse. Avec des ressources

modestes, il reste malgré tout dans les voies de la peinture. Ses œuvres, si loin soient-elles de Monet ou de Renoir, peuvent se placer dans un salon, un atelier, une salle à manger, quelques-unes en procurant à nos yeux une satisfaction véritable, d'autres tout au moins en évitant de nous occasionner cette sensation de déplaisir et de dégoût qui s'emparait de nous devant les productions des élèves de l'Ecole et des continuateurs du paysage dit « classique ».

§

Quoiqu'ils aient délibérément brusqué les conventions, l'œuvre de Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, ces impressionnistes épris de clarté, n'apparaît plus comme franchement révolutionnaire. Ils ont en somme accepté le dessin traditionnel, en le soumettant aux influences de l'air et de la lumière. Ils l'ont rénové en le portant dans un milieu vivant. Renouvelant la notion de couleur, ils ont respecté les habitudes de construction des peintres académiques.

On remarquerait un plus grand détachement des règles admises chez d'autres peintres qui ont été conduits par un commun désir de transformer ce qu'ils avaient devant les yeux et, au lieu d'envelopper les formes, de les prendre directement : Degas, Cézanne, Gauguin, Van Gogh. Et l'on peut d'autant mieux s'attacher à leur effort qu'il se poursuit actuellement, se développe et, dans certains cas au moins, s'exagère.

Le dessin, chez les impressionnistes, tend à une reproduction assez simplement fidèle des corps : il n'acquiert d'expression que par le coloris. Au contraire, les peintres dont les noms viennent d'être cités l'étudient de plus près pour le douer d'une signification profonde, et la qualité de la couleur sera choisie de manière à lui donner toute sa puissance. Avant qu'aucun ton soit posé, la toile a déjà pris un sens par la disposition des lignes et la mise en place des divers éléments qui fournissent le motif. Cela ne va pas sans un certain déplacement dans le canon des

proportions. Il y a comme une espèce de définition de chacune des parties de la composition, dont le peintre s'applique à fixer les rapports pour les distribuer avec plus d'ordre.

A l'impressionnisme, qui vise à rendre la vie dans sa joie et dans son épanouissement, s'oppose l'art de peintres que dirigent des désirs contradictoires. Claude Monet arrêta le paysage dans le chaud rayonnement des belles journées. Van Gogh le surprend sous la violence de l'ouragan, Gauguin dans la nostalgie des saisons indécises, Cézanne dans l'aridité d'un pesant midi. Pour Renoir, la chair de la femme est embaumée d'une inépuisable grâce sensuelle. Degas la disséquera pour découvrir les ressorts qui la mettent en mouvement. Il fera abstraction de cette habitude qui s'impose à nous de voir les femmes en beauté. Il sait que leur pouvoir est d'autant plus fort qu'il est dû pour la plus grande part à la suggestion. Le plus souvent cette invitation à la volupté que nous lance toute leur personne ne vient pas de leur perfection esthétique. Elles agissent sur nos nerfs par une commotion et il émane d'elles, plutôt qu'une odeur captivante, un parfum violent qui nous entraîne dans leur sillage. Elles dominent souvent par la faiblesse ou la laideur, par une tare morale ou physiologique. Enfin l'homme, mis en curiosité par les vêtements dont elles se sanglent, veut ignorer l'avachissement qu'elles révèlent à l'heure du tub.

Cette silhouette orgueilleuse qu'elles dressent devant nous, Degas la ramène à ses lignes générales et la précise en quelques traits. Il démonte le mécanisme de leurs gestes, attrape les déformations que provoque chaque mouvement, poursuit l'enchaînement des attitudes, observe la saillie des os et le travail des tissus. Il sait comment le corps de la danseuse maintient son équilibre : au lieu de le regarder de l'orchestre, il pénètre dans les coulisses et au foyer, il assiste aux exercices par lesquels elle s'éduque et s'assouplit. Grâce à sa sévérité d'observation, il ramasse les élé-

ments d'une construction rigoureusement vraie. Et, sur l'armature du corps, la couleur se pose, légère, aérienne, mêlant les personnages à la féerie du décor.

Cet artiste, qu'on s'est plu à ranger parmi les révolutionnaires a été pourtant formé par l'éducation la plus classique; nul n'a fouillé plus méticuleusement les plis d'une draperie, n'a précisé plus attentivement le dessin d'une académie, n'a copié un modèle avec un soin plus austère. Mais rien ne lui a paru plus pauvre que la correction, plus vide que l'académisme. Il a eu un culte pour Ingres, dont le dessin est bien loin de tendre à une pure imitation de la nature; et il a été un élève studieux qui a regardé de près les tableaux des vieux maîtres. Il s'est révélé capable, à ses débuts, de rajeunir même les sujets d'école, qu'il traitait avec une force inattendue. C'est qu'il a su voir, sous les préceptes répétés par les professeurs, les grands principes traditionnels. Il a compris que la tradition ne défendait à l'artiste ni de simplifier les lignes en négligeant les détails, ni de s'intéresser aux scènes de la vie moderne, ni de rendre de la liberté au coloris et de l'aider à se dégager des terres et des bitumes pour s'élancer dans un vol chantant de clartés.

Au contraire de Degas, Gauguin et Van Gogh ont tout appris par eux-mêmes. Ils n'ont pas subi la discipline de l'enseignement académique. Degas s'était appliqué à discerner la logique des préceptes légués par ses prédécesseurs et à la développer pour la rendre apte à exprimer la vie moderne. Gauguin et Van Gogh ont acquis les premiers principes de leur art presque tout seuls, et ce mépris, qui était né lentement chez Degas pour les leçons des professeurs, a éclaté chez eux tout de suite. Ils ont été appelés à la peinture par la révélation de l'art impressionniste et, entre les peintres académiques et les novateurs, ils avaient déjà pris parti d'une manière trop décisive pour qu'ils pussent se soumettre à une méthode pédagogique qu'ils rejetaient d'instinct.

Pris par les affaires, Gauguin, dans les loisirs de sa profession, s'était mis à peindre : il achetait aussi des toiles des artistes qu'il aimait. Son démon lui persuada de s'adonner tout entier à l'art et de lâcher sa situation et l'aisance où vivaient lui et les siens. Il admirait profondément Pissarro pour son labeur et sa conscience. Le premier don de Gauguin fut de tirer des variations de la couleur et de jeter des accords qui réveillent un lointain écho sentimental. Il promenait parmi les hommes un cœur d'enfant exigeant, injuste et révolté. « Tout ce que fait sa main a un caractère doux, navré, étonnant », a écrit Van Gogh. Ses harmonies de vert racontaient l'inquiétude d'un être qui s'enivre de sa peine. Il souhaitait le changement, les voyages, la fuite vers des pays dont les habitants sont doux et simples comme des dieux ou comme des bêtes. Une première fois il s'en alla, pour quelques mois, à la Martinique et subit l'enchantement de la nature tropicale. De retour en France, il se retirait en Bretagne, et, ne se contentant plus de pousser ses tons jusqu'à leur plus émouvante résonance, il voulut, dans les paysages et dans les personnages, atteindre le caractère. Alors il simplifie et concentre la ligne, se préoccupe davantage de la composition. Chez lui se révèle un goût de décorateur neuf et quelque peu barbare : il s'applique à tailler dans le bois des statues curieusement ramassées, il sculpte son chevalet et même ses sabots qui deviennent des objets d'art. Plus tard il se réfugie à Tahiti, puis à la Dominique où il doit mourir ; et sa manière se fait de plus en plus large et franche. Doué d'une entente très personnelle de l'harmonie et d'une certaine volonté de grandeur et de domination, Gauguin, dans l'ardeur et le caprice d'une âme insatisfaite, éprise de contraste et de contradiction, a réveillé l'impressionnisme en extase devant la nature et lui a rappelé l'angoisse humaine et l'incertitude de la destinée.

Van Gogh use d'un dessin court, tendu, qui tire sur les lignes et s'oppose à leur expansion. Ses paysages se concentrent pour ainsi dire en une tache dominante de couleur,

vague énorme qui semble déborder pour conquérir tout le cadre. Les visages de ses personnes ont des contours durs. Dédaigneux de la paix et de la sérénité, il dépeint un monde en formation qui fuse en tempêtes et en éruptions et dont les repos trompeurs présagent encore de troubles réveils. Il est doué de la robustesse de ceux qui sont soutenus par une furieuse ardeur. Avec de la naïveté dans la présentation, il emploie des tons exaltés, convulsifs, qui claquent victorieusement comme des étendards ou qui s'aigrissent comme un vin tourné. Il est plein du sentiment de ce qu'il y a d'étrange autour de nous, dans les jours les plus ordinaires et les milieux les plus familiers. Peintre farouche et simpliste, porté par la frénésie de son tempérament, il a « empoigné les crins de la déesse » avec une mâle résolution et, plus vite que des adorateurs fervents, il a obtenu ses sourires.

Il a laissé des lettres qui sont peut-être le plus beau document sur une âme d'artiste que nous ayons eu depuis Delacroix et depuis Fromentin. Et ses dessins sont un admirable déchiffrement des paysages, dont il suscite, d'un jet, toute la grandeur.

La volonté d'approfondir ses sensations, de ne poser aucune touche à la légère, apparaît dans toute son intransigeance chez Cézanne. Il se garde des tours de main et des habitudes de pinceau. Comme un philosophe, ayant fait la table rase, il s'applique à restituer les principes fondamentaux sur lesquels doit s'appuyer son art.

Depuis Titien et depuis Rembrandt, les peintres se sont accoutumés à faire ressortir le relief de leurs figures au moyen d'une gradation des ombres qui produit le modelé. Tout procédé, même garanti par l'autorité des maîtres, devient discutable, dès qu'il dégénère entre les mains de l'artiste et paralyse chez lui l'esprit de recherche. L'antithèse établie entre l'ombre et la lumière, les impressionnistes la rompirent en faisant pénétrer la clarté même dans les parties sombres de leurs tableaux. Cézanne ne voulut dis-

cerner entre l'ombre et la lumière qu'une différence de qualité colorante, difficilement saisissable et que l'œil doit s'exercer à percevoir et à rendre sensible.

Chez les peintres académiques le modelé est devenu un subterfuge qui permet de suppléer à la vision par le trompe-l'œil. Cézanne ne crée le relief et la perspective de ses toiles que par le degré d'intensité des tons, dont le rapprochement suffit pour situer les diverses parties du tableau. Sa manière exige une étude persistante et une savante précision dans l'analyse. A mesure que la toile se remplit, il devient nécessaire que le peintre pèse plus minutieusement chacune de ses touches, pour qu'elle se pose dans sa valeur exacte et joue sa partie dans l'ensemble.

Par le développement logique de sa recherche, Cézanne arrive à modifier son dessin. Le parti pris du modelé détermine un dessin conventionnel, très explicite, par lequel les lignes s'arrondissent, et qui rend les corps moins comme nous les voyons que comme notre expérience nous a appris qu'ils sont faits. Qu'un peintre s'applique à reproduire seulement ce qu'il voit, et il choquera sûrement les préjugés d'œil du spectateur. Pour une personne non avertie, le dessin, tel que l'entendent Raphaël ou Delacroix, paraît inférieur à celui de Bouguereau et de Gérôme, qui se sont moins souciés de voir que de détailler le modelé et de s'adapter à la mentalité du gros public.

Suivant l'angle sous lequel nous regardons une figure ou un objet, ils se présentent à nous différemment, soit qu'ils soient placés de telle sorte que les diverses parties s'enchaînent nettement devant nos yeux, soit qu'au contraire ils nous surprennent par l'imprévu du mouvement ou de l'éclairage qui en voile l'agencement ou en déforme le contour. Dans notre conduite usuelle nous jugeons les corps beaucoup d'après le témoignage de nos yeux, beaucoup aussi par ce que le toucher nous a appris d'eux. Nous sommes portés à envelopper les lignes, à étoffer les contours alors même que nous les saisissons en raccourci. Il

existe une conception pratique à laquelle nous soumettons les objets, leur attribuant une forme bien déterminée, les classant dans notre esprit de manière à être fixés sur leur construction. Pourtant regardons les fruits sur lesquels tombe la lumière : ils s'écrasent sous elle. De là, chez celui qui les rend fidèlement, comme Cézanne, une gaucherie apparente. Le dessinateur sincère paraîtra toujours plus maladroit et moins exact que celui qui n'approfondit rien et qui dessine selon des procédés enseignés par les professeurs.

Devant les figures de Cézanne surtout on s'est récrié. Jusqu'à ces dernières années, on le connaissait par ses natures mortes et ses paysages, et, quoiqu'il eût été goûté moins tôt par les amateurs, on le rangeait auprès des autres impressionnistes et on l'associait à leur succès. Depuis la fondation du Salon d'Automne, on a vu de lui, à plusieurs reprises, des expositions d'ensemble qui comportaient de nombreuses figures. Il est certain qu'il n'a rien du portraitiste qui flatte son modèle ni de celui qui sacrifie au besoin la solidité de la peinture au fouillé de la physionomie.

Il s'agit moins pour lui de décrire un corps, une figure, avec minutie, que de délimiter la place qu'ils occupent dans l'espace, de les considérer dans leur poids et dans leur volume. Les attitudes d'un être vivant sont commandées par sa structure et par la nécessité de conserver son équilibre. Cézanne porte son attention sur la direction de chacune des lignes dominantes. De même qu'un auteur, dans la description, ne s'attache pas à tout dire, mais cherche à raconter avec force et concision ce qu'il a vu, il laisse de côté les détails qui n'ajouteraient aucune signification au dessin. La ligne se condense, s'établit dans la position où elle définira le mieux la figure. Comme la surface qu'elle enferme n'est pas occupée en partie par cette gradation systématique d'ombres qui produit le modelé, et que le relief est marqué seulement par une différence de force dans les tons, le spectateur désorienté, au lieu d'essayer de saisir l'intention du peintre, crie au scandale.

La manière de Cézanne correspond à une refonte des moyens de la peinture : plutôt que de poursuivre une copie terre à terre du modèle ou du paysage, elle tend à en fixer les éléments fondamentaux, enchaînement des lignes et rapports des tons. Les artistes primitifs n'ont guère procédé autrement : leur dessin arrêtait un contour par lequel s'affirmait la masse du corps représenté et qui se remplissait de tons simples et francs, plus ou moins intenses suivant leur importance dans l'ensemble du tableau. Sans doute ils avaient en vue plus de perfection dans la facture et ils désiraient se rapprocher de plus en plus de la réalité. Mais Cézanne admirait les tableaux des Vénitiens et était fasciné par la grâce de leur rendu. On a répété qu'il n'eût été satisfait de ses toiles que le jour où il eût abouti à une traduction assez parfaite, pour qu'il pût se faire accepter au Salon des Artistes Français et y exposer, sans étonner le public. Pourtant il voulait en arriver là sans rien sacrifier de ses exigences de peintre et par le développement même de sa manière. Et il semble que sa manière l'entraînait au contraire à s'écarter de plus en plus des facilités de traduction, car ses dernières œuvres, plus fortes, sont, plus que celles de ses débuts, déconcertantes pour le spectateur non averti. Il n'en reste pas moins que, dans son esprit, il demeurait fidèle à la tradition et rêvait d'aboutir à une beauté presque classique par une reproduction exacte du modèle jointe à une savante distribution de la lumière et des ombres.



Les peintres nouveaux, qui ont reçu la leçon de Cézanne, ont débuté à une époque où les artistes avaient déjà pris leur parti de n'être pas compris de tous. La séparation s'était poursuivie entre le gros public et le public cultivé. La faveur des connaisseurs, qui s'était portée jusque-là presque exclusivement sur les œuvres des périodes de virtuosité, s'est étendue peu à peu, avec une nuance de prédilection, à des œuvres plus gauches, mais dans lesquelles

la volonté de l'artiste se fait jour avec plus de force et avec une attirante naïveté.

Aux tableaux, aux statues, magnifiquement exécutés, des grandes périodes consacrées par les historiens, on préfère ceux où s'avouent plus ingénument la personnalité de l'artiste et son désir de construire. On déclare que la sculpture des quatre derniers siècles n'a rien produit qui égale le gothique. Dans l'art grec même on s'arrête, plutôt qu'aux innombrables répliques qui peuplent les musées, aux fragments appartenant à des époques où l'artiste, moins sûr de lui, créait des œuvres plus simples. La raideur des statues égyptiennes ne nous déroute plus. Enfin l'ethnographie, en nous révélant les travaux des peuples de civilisation rudimentaire, nous a mis à même de constater quelle belle entente des nécessités de la décoration préside souvent à la fabrication des objets usuels chez les peuplades barbares.

Les successeurs de Cézanne sont venus à l'art à une époque où les connaisseurs, ayant pris contact avec l'art des primitifs, étaient disposés à laisser aux peintres plus de liberté. Par suite ils ont pu, sans avoir à se justifier ni devant eux-mêmes ni devant le public, rechercher des réalisations différentes de celles que proposait la tradition immédiate. Ils ont pu essayer de rendre la nature directement, reprendre la peinture à sa base, aller contre les préjugés d'œil, simplifier sans peur les lignes, user souvent de teintes plates. Il leur a été permis d'avouer ce qu'avaient pour eux de séduisant l'art égyptien, les peintures archaïques, qui, dans leur simplicité de moyens, témoignent toujours d'un effort sincère vers le plastique et vers la beauté du décor et se soumettent toujours à un but décoratif. Procédant de Cézanne et confessant leur amour pour les primitifs, certains ont pu relier Cézanne aux primitifs.

Les peintres qui, depuis un demi-siècle, ont refondu les moyens de la peinture fournissent des conseils précieux aux jeunes artistes. Ils leur disent que la couleur a une signification, qu'un tableau n'est jamais en dehors de l'art

décoratif, que la nature ne se copie pas, mais se transpose. Cézanne seul leur donne plus que des conseils, une méthode; il leur apprend à voir les objets dans leur masse, leur rappelle que la première et la seule règle du dessin est de poser les corps dans leurs lignes générales, que chaque touche de couleur, en participant à une harmonie d'ensemble, doit concourir à définir l'épaisseur respective des objets et leurs rapports entre eux suivant leur éloignement, de manière à établir les volumes et à fixer la perspective.

En regardant Monet et Renoir, les jeunes artistes s'étaient figuré trop aisément que le goût personnel suppléait à tout enseignement, que l'étude persistante du dessin devait être abandonnée aux académies. Il en était résulté dans la peinture une espèce de flottement. Combien d'œuvres originales, charmantes, trahissent une surprenante négligence! Combien de peintres, dans des toiles savoureuses, ont escamoté les personnages! Certains, en dix ans, n'ont fait aucun progrès dans leurs figures, toujours aussi lâches et inconsistantes. L'influence de Cézanne a réagi contre une tendance fâcheuse et a déterminé un retour à la construction.

§

Si nous connaissions mieux l'histoire de la peinture, nous ne serions plus surpris par les œuvres des peintres modernes. Nos yeux sont habitués à des traductions trop explicites. Fascinés par Titien ou par Rembrandt, nous avons fini par croire qu'en dehors d'eux il n'y avait pas de vérité. Si même nous acceptons les primitifs, c'est par un désir d'équité, et nous les admettons plutôt au point de vue historique et archéologique que pictural. Regardons les œuvres de près et, non seulement chez les primitifs, mais chez les peintres dont nous invoquons le plus souvent l'exemple, nous découvrirons des côtés de métier que nous appellerions imperfections chez les peintres modernes. Le grand public, naïvement sincère et entier dans son ignorance, préférera toujours Dagnan-Bouveret à Ricard: bien des détails,

chez celui-ci le choqueraient. Delacroix, Ingres, Corot, Millet seraient refusés aujourd'hui dans les deux grands Salons officiels : l'incompréhension des jurys est presque égale à celle du grand public. Quoique on se serve des noms de ces artistes pour faire pièce aux peintres modernes, ils ont, dans la construction, dans le dessin, dans la couleur, des qualités qui leur sont trop particulières pour qu'ils ne paraissent pas insuffisants aux représentants de l'art officiel. Il en serait de même pour les vieux maîtres. Les foules se portent devant Rubens ou Vinci et ont appris à admirer la Vénus de Milo. Mais au Louvre Poussin n'attire que de rares visiteurs et les *Esclaves* de Michel-Ange sont enfermés dans une salle écartée où il n'entre jamais personne.

Essayons de nous défaire de nos préjugés, de considérer l'art avec des préoccupations avant tout plastiques. Nous nous apercevrons que des peintres à qui, trop souvent, nous n'avons pas ménagé l'ironie, ne méritaient pas d'être traités avec légèreté et qu'ils nous fourniraient un enseignement de la plus haute valeur. Guidés par eux, nous arriverions à ajouter à cette impression superficielle, presque exclusivement littéraire, que nous recevons des œuvres d'art, une impression plus forte, plus complète, fondée sur la beauté de la forme. Nous saisirions des analogies entre telles œuvres consacrées et telle recherche qui nous paraissait scandaleuse chez certains de nos contemporains. Nous conviendrions que les primitifs ont possédé un sens de la forme hautain et profond qui échappait à nos yeux trop familiarisés avec les supercheries de la technique. Nous cesserions de traiter avec dédain les meilleurs des peintres de notre temps. Et nous ne serions plus exposés à venir à l'art comme un homme qui, passant devant un chêne magnifique, le louerait pour tout ce qu'il rappelle de légendaire et de sacré, au lieu d'admirer sa masse, ses attaches au sol, la robustesse de son fût et la vitalité violente de ses rameaux, ce groupement de forces et de beautés qui en fait comme le résumé de la vie universelle.

MICHEL PUY.

L'ILE DES MONSTRES

Las d'être las, — ah, concessions, sourires, renoncements. — Marc et moi, nous avons bâti avec des fumées de cigarettes de doux projets qui sont montés en spirales grises et bleues vers un ciel d'une incontestable indifférence.

La suppression de la foule serait un bon remède. Mais nous ne pourrions jamais tout assassiner.

Il faut fuir. Nous ne pouvons plus penser à lutter et nous ne savons pas encore sourire. Jeunes, notre sang est trop chaud ; de naïves révoltes nous donneraient mal de tête et nous feraient perdre notre temps.

Fuir. Dans une barque, nous diriger vers une île de l'Océan Pacifique. Y descendre d'un pied léger. Et là, nourris de la manne que nous enverront les tournoyantes étoiles, y attendre la fin de la vie. Peut-être emmènerons-nous des amis, hommes ou femmes ; tous ceux qui seront dignes de s'allonger sur l'or sablonneux de l'île des Monstres. Ni talents ni beautés ne seront exigés d'eux, mais ils devront être riches d'inconscience.



Beaucoup pensé à l'île des Monstres ; si longuement pensé que j'ai fini par y vivre. J'y ai vécu pendant au moins trois heures que j'ai passées en somnolence cet après-midi. Et voici ce qui m'y advint :

Nous étions dix, je crois. Ah, comme il expira loin de nous le tumulte de carrefours, aux premiers murmures de la mer dont, à l'infini des horizons liquides, les vagues caressent les vagues ! La traversée fut belle et la découverte de l'île

saluée de clameurs d'ivresse. Soleil, glissement sur la plage, accueil des palmes... L'île était douce, ronde, unie sous la lumière. Nous nous allongeâmes sur le sable saturé d'une accueillante chaleur. Je respirais la liberté. Près de moi étaient étendus mes amis — sept hommes et trois femmes — tout ce que l'ancien continent avait pu nous fournir d'êtres libres ou en désir de le devenir. En cercle, nous fîmes notre premier conseil ; puis nous cherchâmes des nourritures ; nous soupâmes dans le crépuscule et le clair sommeil effaça sur nos yeux le ciel animé d'étoiles inconnues.

La vie nouvelle commença. Nos compagnons étaient gens de grande civilité. Sachant qu'il n'était pas une opinion qui ne fût réfutable et ne voulant pas donner dans le scepticisme commun, ils avaient accoutumé de juger des choses de ce monde avec un arbitraire souriant. C'est dire qu'entre nous il était difficile qu'il y eût des discussions fort graves puisque, sans passion, nous employions notre talent à nous créer d'aimables attitudes. Ainsi, pour les arrangements d'ordre sexuel, après avoir d'abord éprouvé quelque gêne, nous fîmes en sorte que tout se passât bien.

Que dire de ces premiers jours ? Ils éclairèrent l'éveil de quelques êtres à une vie sans but, sans faux espoirs, toute momentanée et dont chaque instant, lié au suivant par le même bonheur, dégagait un agréable parfum d'éternité.

Entassements de brumes rousses sur le ciel transparent ; haleine mourante, cœur affaibli ; immobilité de l'air que chaque geste profane ; douceur qui nous rend héroïques un peu de nous sentir si divinement esclaves ; la nuit, nos noirs feuillages fleuris d'étoiles ; l'aube et, avec la vie, le pacte nouveau, le bail d'un jour. Ah ! temps éternel à mon cœur ! Equilibre merveilleux de nos âmes entre les passions ! Que n'avons-nous continué de vivre en cette ébriété indulgente, sous le soleil, comme à la fin d'un festin quand toutes les formes sont aimables et tous les espoirs accessibles !

Un jour que je venais de quitter Luciade soupirante,

Gratien prit mon bras et, après quelques pas sur le sable, me fit asseoir près de lui.

— Ne crains-tu pas ? me dit-il.

Du soleil tremblait entre mes cils presque joints. J'étais un peu ivre de lumière et la récente volupté prolongeait en mon corps une délicieuse douleur.

— Craindre ? répondis-je en riant.

Le visage de mon ami me surprit. Il était grave et sans sourire : le vent très doux soulevait drôlement une mèche de ses cheveux.

— Il fallait bien répondre à la question amoureuse, dit-il, sans quoi nos amis eussent été trop facilement dégoûtés de notre île.

— Eh, n'y avons-nous pas répondu de la seule manière qui convint ? m'exclamai-je. La formule « tous à tous » nous donne, me semble-t-il, entière satisfaction.

— Voilà ton erreur. Marianne, par exemple, ne veut pas que Raymond l'approche et Raymond s'en plaint justement. Cependant qu'André prétend s'approprier Lucinde. Or, que devons-nous faire ? Décréter que chacun doit être soumis au désir qu'il inspire, c'est établir la tyrannie du désir et combattre nos sentiments d'êtres libres. D'autre part, si quiconque est libre de se donner et de se refuser à son gré, certains des nôtres seront désavantagés gravement et je frémis à la pensée des jalousies, des batailles qui peuvent ainsi venir désoler notre calme. Que faire ?

Je déteste les dilemmes. Ils me semblent émaner d'esprits limités, à cases étroites et sans notion de toutes les possibilités d'infini. Je crus être sage en répondant par un sourire et quelques mots vagues : « Laisse-nous respirer en paix ; cela s'arrangera sans mots ; comment avoir des pensées de bataille dans cet air lissé aux caresses des feuilles et rythmé aux pulsations de la mer ? » Et je conclus par notre plaisanterie élue : « Hein ! Elles peuvent passer, les ondes hertziennes ! Nous ne leur confierons pas de correspondance pour le monde oublié ! »

Ainsi écartai-je un souci, paresseusement, de même que je me mettais à l'abri du soleil derrière un arbre mince; pourtant, l'ombre tournant, le rayon de lumière dure revenait me frapper au front.



Au milieu de l'après-midi d'un jour suivant, des cris nous firent courir, Gratien et moi, vers un bosquet très doux où, volontiers, s'égarèrent nos femmes.

André, terrible, tenait à la gorge le malheureux Jean qui, rouge et essoufflé, tâchait à envoyer d'énormes coups de poing dans la figure de son étrangleur. Nous les séparâmes, et quand nous les tîmes, éloignés et s'invectivant, nous aperçûmes Lucinde tremblante qui s'efforçait de rajuster ses voiles.



Il était intolérable qu'André, jaloux, entendît nous priver de Lucinde. C'est pourquoi, réunis en conseil, nous le condamnâmes à chercher

Très ému par ce premier dissentiment, je demandai la permission de réfléchir et m'en allai dormir longuement, quoique je fusse en proie à de grandes anxiétés.

Ce qui était grave, je m'en rendis compte le lendemain, c'était l'obligation où nous nous étions trouvés d'avoir une opinion, de l'exprimer et de la défendre comme dans une de ces réunions politiques dont nous nous étions si parfaitement moqués jadis. Gratien et Hector pensaient comme moi. C'est ce qu'ils vinrent me répéter au moment que je m'attristais sur ces événements.

— Voyez-vous, leur dis-je, il nous a fallu discuter et émettre des idées contradictoires. Les Monstres que nous nous vantons d'être ne devaient pas descendre si bas.

— Que voulais-tu faire ? répondit Hector. Nous as-tu jamais pris au sérieux ?

Je le regardai. Il détourna les yeux et rit. Je regardai Gratien qui bâilla, ramassa un caillou et le jeta d'un geste indolent vers la mer.



Nous entretenîmes l'habitude de nous réunir tous trois, Gratiien, Hector et moi, et je trouvai un grand charme à cette compagnie. Nous avions partagé l'émoi de plus d'un soir, nous avions échangé des paroles confidentielles et de très grands secrets. Une amitié était née, mais je ne voulais pas le savoir. Avoir de l'amitié pour quelques-uns, c'était les déclarer différents des autres : sentiments peu dignes de l'homme libre que je voulais. Je continuais à défendre mon illusion et à tenir pour Monstres ceux qu'Hector accusait d'être des hommes. Aussi me fâchai-je le jour qu'il me dit : « As-tu remarqué que les autres ont formé un groupe uni comme le nôtre ? Le plus drôle est qu'ils doivent penser ce que nous pensons. »

— Laisse-moi, répliquai-je, je veux vivre tranquille ici. Ne me fais pas voir des dissentiments sans gravité. Nous sommes entre nous tous et je me trouve bien ainsi.

— Tu es charmant, me répondit-il. Pourquoi voudrais-tu qu'il en fût autrement

Oui, il était encore un homme ; car il s'éloigna, fâché.

— Réfléchis un peu, me dit-il. Et tu me répondras mieux.

Dès lors j'évitai de le rencontrer. Son rire suscitait en moi des échos troublants. Ce fut auprès de Gratien que se passèrent mes heures.

Hélas, cette séparation ne fit que donner raison à celui dont nous nous éloignons. Gratien et moi, nous ne manquâmes pas de juger Hector et de déclarer qu'il n'était qu'un homme comme les autres hommes et nos autres amis. Ainsi qu'il nous l'avait dit — et j'enrageais de constater la vérité de ses paroles — nous le méprisâmes et nous proclamâmes bientôt que nous étions les seuls Monstres dignes du nom.

Notre amitié fut belle au milieu des sourires de nos amis. Leurs groupes tournaient autour du nôtre dans le charme un peu lassé des palmes et des eaux. Ils riaient comme nous quand nous nous retrouvions, et leurs silences, si semblables aux miens, m'étaient cruels.

je les regardais, selon les heures, avec indulgence ou dédain. Et ma surprise fut extrême quand je remarquai qu'ils se taisaient, eux aussi, progressivement. C'était de jour en jour comme l'extinction d'un carillon. Bientôt il ne resta plus qu'une note, la voix de Gérard le joyeux ; puis, après avoir posé maintes questions sans réponses, il se tut à son tour en nous faisant de gros yeux méprisants.

Alors, ce furent, parcourant l'île, des promeneurs solitaires aux pas incertains, qui, s'asseyant devant la mer, se tenaient le front et souriaient, aggravant une petite ride sans joie au coin de leurs lèvres.

Moi-même, quoique fort occupé par mes propres méditations, je commençais à deviner le sujet des leurs, mais je ne pouvais rien leur dire, aimant ma dignité.

Oui, leurs pensées devaient être les mêmes que les miennes, car personne n'aurait voulu prononcer le premier mot sincère et nous aurions pu, longtemps, n'échanger que des paroles banales inspirées par l'état de l'atmosphère ou la qualité des mets que nous mangions.

— Riront-ils ? demandèrent-elles presque ensemble.

— Je le pense, répondis-je, car les Monstres qu'ils prétendent être...

— Mais il n'y a plus de Monstres, cria Marianne.

Et comme je m'étonnais :

— Sache, continua-t-elle, que tous ces imbéciles, silencieux depuis quelques jours, nous parlent chacun d'abondance quand ils sont affaiblis par l'atmosphère et certaines circonstances. Alors, après quelques caresses, ils s'émeuvent et gémissent d'ennui sur la même musique.

— Tu devines, ajouta Lucinde, que nous en avons parlé. Entre femmes...

— Et que nous leur avons révélé quelle comédie ils se jouaient, reprit Marianne. Et qu'ils ont retrouvé assez d'esprit pour en rire. Et qu'ils ont pris la décision de quitter l'île. Cher Monsieur, vous pourrez partir avec nous, si bon vous semble...

barque qui m'appelât :

— Viens, viens.

Leurs voix, unanimes enfin, me touchèrent ; j'entendais battre mon cœur. Debout sur le sable, je pesais ma vie. O mon choix, mon île, solitude, dois-je te quitter ? Dois-je revenir vers toi, foule qui me fera peut-être m'aimer mieux ?

Paroles de la mer dans la nuit immobile. Les flots entrecroisés, soulevés, unis, les flots roulent, s'épuisent sur nos sables.

La mer, comme des milliards d'étoiles déchues en masse bruissante, brille sous les vivantes étoiles. Et que reste-t-il après le départ ? Quelque désir, quand les contours du monde m'écrasent.

Mets le pied dans la barque. Et appelle la bonne lame des tempêtes qui te lancera d'un coup de reins au creux du ciel, puis t'engloutira dans son néant liquide... Idiot ! Tu sais

— Non, répondis-je. Je viens d'y rêver pendant quelques instants et de manière à me dégoûter du voyage avant le départ.

— Mais comment vivras-tu ici, parmi cette foule ?

— Bah ! répliquai-je. Avec un peu d'hypocrisie et quelque goût pour les attitudes, la vie sociale devient possible.

J'écrasai dans le cendrier ma cigarette fumante d'un geste bref qui m'amusa.

RENÉ CHOMETTE.

POÉSIES

SOURCE

Source !

*Sur les cimes paisibles
elle jaillit goutte à goutte ,*

Source

*Parmi les cailloux qui sourient,
visage de la transparence,
ô source !*

Et comme je voudrais mon cœur !

*La tremblante ornière s'insinue
sous le tremblement des branches.
Elle a quitté la glace nue
où s'éternise Dimanche.*

*Aiguilles des sapins ! langues de la fougère !
vous la cachez sous vos dentelles !
je la distingue cependant :
elle s'écoule — calme encore —
l'hiver limpide s'y suspend.
Mais où la nudité de l'aube est-elle
et cette première heure éternelle
des sommets
la rivière l'oubliera-t-elle ?*

O Prairies !

*jeux du soleil et des troupeaux,
jeux des grelots des métairies !
Les mélèzes passés voici la chaude peau
velue.*

*Mais la rivière ne peut plus oublier,
qui s'éveille là-haut, ignorante et soudaine,
de la rive du glacier,
'la vive irruption de ses eaux.*

PLAINTE

*Une pierre au soleil.
Quelques désirs voraces.
Qu'est-ce donc ? je m'éveille.
Un scarabée qui boit !*

*Tombe, bras inutile.
Les libellules dansent.
Mes pauvres paupières
ouvertes malgré moi.*

*Chants ! pleurs !
Et vous,
silencieuses larmes
intérieures !*

...Les lanciers des prairies ont assiégé les bois.

*Ce corps est vide et lourd.
Ah ! le pauvre château,
(Le vent remue quelle forêt
de charmes dans ma voix !)*

*Multitudes qu'on traverse.
Déchirement d'un sanglot.
Solitude ! interlude !
Ah ! que je veux aimer !...
... personne veut de moi.*

*Qu'est-ce donc ? je m'éveille.
Un scarabée au bord
d'une goutte d'eau — boit.
Sanglots. Et puis je me rendors.*

*Je vous en supplie, Seigneur :
Laissez-moi.*

PLAISIRS DE MES MAINS

*Vous dirai-je, ô plaisirs de ces mains qui pendent maintenant
inertes à mes côtés ?
petites mains d'enfant, toutes gonflées, qui — à peine — recou-
vraient la pointe des mamelles qu'elles repoussaient,
mains qui griffiez, qui saigniez et caressiez,
mains qui avez transmis quelles voluptés et qui — vous-mêmes
— avez éprouvé quels désirs !
mains tièdes sur mes yeux — mains froides qui couriez et
par qui mes rêves prenaient corps,
mains qui m'avez suspendu aux branches des forêts et qui
vous enfoncez dans le sable des plages,
qui vous êtes trempées dans l'eau de la rivière,
ah ! cesserai-je de vous célébrer
inertes maintenant,
vous qui fûtes si vives à toucher, à palper et à jouir ?*

KERMESSE

*Rien n'arrêtera le train lancé — bolide — plus même glis-
sant sur les rails, mais traversant les plaines au hasard,
escaladant les montagnes, dégringolant vers les rivages
avec tout un fleuve de chair enfermé dans ses flancs,
Engloutissement des marées parmi les glouglous monstrueux...
Et, là-bas, les populations épouvantées qui viennent se pen-
cher sur l'eau des canaux, hier encore calme et murmu-
rante, la voient — avec une irrémissible lenteur — se
soulever.
Circulation souterraine dont n'émerge — infime — que le
résultat.
La terre est éventrée !
La sauvagerie recluse au fond de l'homme éclate.*

Les laboureurs se sentant enveloppés dans ces ondes croient déchirer avec des hurlements d'effroi leurs courants de mortelle fraîcheur.

Ils se précipitent les uns sur les autres. Ils roulent. Ils s'arrachent les yeux. Ils se cassent les bras. Ils enfoncent leurs dents dans des visages ébahis.

Et, soudain, dans un large bûcher, on entend crépiter les palais qui s'écroulent au loin sur des auréoles de flammes et des gémissements humains.

ODE

*O spectacle ! ô jardin !
cette fièvre sacrée,
cette paix de prison
dévoratrice
et ce baiser !*

*Mon cœur mordu toujours foisonne,
mon corps paisible à l'abandon
et voici cette maison quittée !*

*O spectacle ! ô jardin !
J'ai remué comme un silence
ce délice inassouvi;
fleuve d'or,
Nil en fusion :
mais voici que s'achève ma vie !*

*O spectacle ! ô jardin !
La queue mobile et religieuse
sur les chemins du Paradis
sinuante et suppliante
s'étonne
des golfes de lumière,
des polypes marins,
et c'est là tout le jeu de la vie.*

RENÉ SCHWOB.

L'ÉTRANGE EXISTENCE DE L'ABBÉ DE CHOISY

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE ¹

VIII. — Il devient la comtesse des Barres.

François-Timoléon de Choisy ne rêve que de poursuivre ses licencieux débordements, et cela, avec un plaisir toujours nouveau. Il l'avoue encore, comme pour la première fois : « Enfin je contentai pleinement mon goût. »

Il continue donc sa vie « délicieuse ». Bien qu'il soit tonsuré « depuis plusieurs années déjà, il reconnaît lui-même qu'il est assez peu attaché à ses devoirs ecclésiastiques ».

Mais après avoir tant fait la femme au faubourg Saint-Marceau, voici qu'il a besoin d'être homme et homme de courage. Sa condition d'abbé le dispense d'aller à la guerre ; il y va, poussé par une nouvelle inclination.

surprendre Guillaume d'Orange, et auquel Louis XIV présida avec sa pompe habituelle, nul ne s'attendait. Sur ce point, nous avons le témoignage de l'abbé de Choisy :

J'étais, le soir, par hasard dans la tente de mon frère de Balle-roy, lorsqu'il eut l'ordre de marcher avec son régiment. Je le suivis sans balancer et sans savoir où nous allions, mais on voyait bien que de partir à onze heures du soir n'était pas pour aller faire une revue. Nous nous trouvâmes à trois heures du matin sur le bord du Rhin vis-à-vis de Thollhus.

Il s'y rencontre avec Longueville : « J'étais sur le bord et sur son chemin ; il courait et ne laissa pas de me dire en passant : « Adieu, l'abbé, je n'ai pas votre canne aujourd'hui. » Ce jeune homme charmant, qui, alors, rêvait de devenir roi de Pologne, était, deux heures après, frappé mortellement : « J'étais, raconte plus tard l'abbé de Choisy, à trois pas de Sa Majesté quand elle apprit la blessure de M. le prince et la mort de M. de Longueville. »

L'abbé de Choisy vit le corps de ce dernier, que l'on rapportait sur un cheval

L'abbé de Choisy a une autre consolation, même quelque chose de plus : « J'eus le plaisir de faire une chose fort agréable au roi, je lui fis entendre la messe. » L'abbé de Choisy attache une grande importance à ce détail, il l'explique avec complaisance. C'était après le passage du fleuve, vers les dix heures du matin :

Le roi, qui, par parenthèse, n'a jamais-manqué qu'une fois en sa vie à entendre la messe, la demanda. Il n'y avait ni aumônier, ni chapelain ; ils étaient en défaut. L'abbé de Dangeau et moi, nous nous trouvâmes les seuls ecclésiastiques de la cour ; nous allâmes chercher un aumônier du régiment. Il nous manquait un missel, on en trouva un dans un porte-manteau du comte d'Ayen ; on dressa un autel et nous eûmes l'honneur de servir le roi à sa messe.

L'abbé de Choisy retourne ensuite à Paris. Là, suivant une de ses expressions favorites, le reprennent « ses petites enfances », c'est-à-dire toutes les habitudes contractées dès sa première jeunesse, celles des joies contre-nature et des accoutrements féminins. Il s'abandonne à ses penchants avec une nouvelle frénésie. Il re

C'est là de Montausier l'héroïque visage,
C'est là son air si grand et si noble et si sage :
C'est tout ce qu'il nous laisse après avoir été.
O triste souvenir ! Quand je mets tout ensemble
Son esprit, son savoir et son cœur indompté,
Fier, bon, tendre, constant, rempli de piété :
Hélas ! je cherche, en vain, quelqu'un qui lui ressemble.

De son côté M. de Vertron écrit dans *la Nouvelle Pandore* :

Que Montausier plein d'esprit et de zèle,
Au Dauphin de Louis ait donné le modèle :
Je le crois bien.

Mais qu'on ait pu trouver à la cour entre mille
Un gouverneur plus sage et plus habile,
Je n'en crois rien.

Madame de Choisy n'est pas de l'opinion de Mademoiselle de Scudéry. Elle déclare, elle, que le duc de Montausier est « un fagot d'orties qui pique de quelque côté qu'on le prend ». L'abbé de Choisy est

royale attestation, il aurait dédaigné les paroles du duc de Montausier. Mais, cette fois, le scandale a lieu en public. L'abbé de Choisy se fâche, mais contre lui-même, contre les ajustements féminins qui lui ont valu les cinglantes paroles de celui à qui la duchesse d'Usez l'a si malencontreusement présenté. Il se jure qu'il ne s'habillera plus en femme, mais, bientôt, il s'aperçoit qu'il est incapable de tenir son serment.

C'est alors qu'il prend le parti d'aller demeurer dans une province « où je ne serais point « connue » et où je pourrais faire la belle tant qu'il me plairait ». Il achète le château de Crespon, aux environs de Bourges. Pour ne pas qu'on découvre sa retraite, il a soin d'écrire à ses frères pour les prévenir qu'il va voyager durant deux ou trois ans, et, en compagnie de son valet de chambre Bonju, il prend, sous le nom de comtesse des Barres, possession de sa nouvelle demeure.

L'histoire a conservé le souvenir de Guillaume des Barres, comte de Rochefort et seigneur d'Oissery. Ce Guillaume des Barres, soldat du plus grand courage, fut surnommé « le brave des braves », et sauva la vie à Philippe-Auguste, roi

vin; le rôti du soir était tout prêt à mettre en broche quand il arrivait quelqu'un.

La comtesse des Barres invite le curé de Crespon. Celui-ci lui présente le chevalier d'Hanecourt, médiocre d'esprit, mais que l'abbé de Choisy juge beau comme le jour. Le chevalier d'Hanecourt s'empresse passionnément auprès de la comtesse des Barres, mais cette dernière devine qu'il ne la trouve belle que parce qu'elle est riche. Le chevalier d'Hanecourt ira jusqu'à charger le curé de Crespon de demander en mariage la comtesse des Barres, et celle-ci de minauder qu'elle ne veut pas se rendre esclave !

L'abbé de Choisy, ou plutôt la comtesse des Barres, reçoit aussi d'autres personnages du voisinage, entre autres la marquise de la Grise. Il fréquente assidûment chez cette dame, il est invité à dîner chez elle ; il s'y rend, vêtu d'une robe d'une étoffe à fond d'argent et brodée de fleurs naturelles, rattachée des deux côtés avec des rubans jaunes et argent et un gros nœud par derrière pour marquer la taille. Sa poitrine est rembourrée pour faire croire que la comtesse des Barres a des seins. Ses cheveux noirs ont de grosses boucles, ses

L'abbé de Choisy vint au monde le 16 août 1644, et monsieur le Dauphin, né le 1^{er} novembre 1661, avait environ douze ans quand l'abbé de Choisy reçut de Monsieur de Montauzier, gouverneur de ce prince, la réprimande qui l'engagea de se retirer à Bourges où il prit le nom de la comtesse des Barres. Or, ce ne fut qu'après avoir longtemps porté ce nom qu'il maria Rosélie, dont il avait eu un enfant. D'où il résulte qu'il était au moins âgé de trente ans, lorsque du Rosan épousa cette comédienne... Je ne doute pas que ce ne soit une faute d'impression dans l'Histoire de la comtesse des Barres et qu'il n'y faille lire trente-trois ans au lieu de vingt-trois.

Le souvenir de la comtesse des Barres ne disparut pas avec l'abbé de Choisy. En effet, treize ans après la mort de ce dernier, une chanson de 1737 rappelle le soin qu'il mettait à sa toilette :

Je crois que mainte pucelle,
Pour paraître un peu plus belle,
De bon cœur aurait appris
D'une comtesse des Barres
Comme on se coiffe à Paris.

noy... Le vrai texte de l'abbé de Choisy avait subi des épurations malheureuses dans l'*Histoire de madame la comtesse des Barres*. Il avait été entièrement remanié dans la *Vie de l'abbé de Choisy*. On devait donc souhaiter qu'un éditeur consciencieux en donnât une édition fidèle et correcte.

M. P. L... publia alors ce manuscrit chez J. Gay, à Paris. En 1884, M. Marc de Montifaud en donna une autre édition à Bruxelles. Ces ouvrages, tirés à un nombre restreint d'exemplaires, ont été vite épuisés.

IX. — Ses petits maris et ses maîtresses.

Le bizarre ami d'enfance de François-Timoléon de Choisy, Monsieur, duc d'Orléans, aimait, ainsi que l'écrit Madame de Motteville, « à être avec des femmes et des filles, à les habiller et à les coiffer ; il savait ce qui seyait à l'ajustement, mieux que les femmes les plus curieuses, et sa plus grande joie, étant devenu plus grand, était de les parer, et d'acheter des

Je fis habiller Mademoiselle Charlotte en garçon, je louai un habit complet, fort propre, avec une belle perruque ; c'était un fort joli cavalier... Charlotte me prit pour danser, la compagnie fut assez contente du menuet que nous dansâmes ensemble.

Charlotte, selon la coutume du temps, portait un masque. Elle l'ôte et elle laisse « voir un petit minois fort aimable ». Madame de Sancy la présente à la maîtresse du logis : « Voilà, madame, lui dis-je, mon petit amant, n'est-il pas bien joli ? »

Toutela soirée, Charlotte sert d'écuyer à Madame de Sancy.

Nous nous en aimions mieux ; elle s'en aperçut et me dit tendrement : « Hélas ! madame, je m'aperçois que vous m'aimez davantage en justaucorps ; que ne m'est-il permis d'en porter toujours ! »

Aussi, Choisy se dépêche-t-il, le lendemain, d'acheter un habit complet de garçon pour Charlotte.

L'abbé de Choisy, ou plutôt soit Madame de Sancy, soit la comtesse des Barres, a une manie : c'est de vouloir se marier avec celle qu'il habille en garçon.

Madame de Sancy et monsieur de Maulny donnent, en effet, une fête pour la célébration de leur union. Toute la famille de Charlotte s'amuse à y assister. Cela tient d'une amoureuse folie contagieuse ou d'une démoniaque inconscience.

Tous les parents vinrent nous baiser, la bonne tante nous tira le rideau et chacun alla chez soi. Mais la comédie s'arrête là. C'est alors que nous nous abandonnâmes à la joie, sans sortir des bornes de l'honnêteté, ce qui est difficile à croire et ce qui est pourtant vrai.

Mais Madame de Sancy est satisfaite et déclare :

Ne suis-je pas heureuse d'avoir un mari si bien fait et si doux ? car il ne me contredit en rien ; aussi, je l'aime de tout mon cœur.

Or, un jour, on demande vraiment

dans une communauté où elle se conduisit à merveille; elle se fit, deux ans après, religieuse, et je payai sa dot.

Comme il est la comtesse des Barres, il fait de Mademoiselle de la Grise sa maîtresse. C'est que, comme il dit, il « crevait d'amour ». Et l'abbé de nous rapporter ce dialogue.

— C'est ma petite femme, disais-je.

— Vous êtes donc aussi mon petit mari ! s'écria la petite fille en ouvrant les yeux qu'elle avait tenus longtemps fermés.

— J'y consens, lui dis-je, je serai ton petit mari et tu seras ma petite femme.

Mademoiselle de la Grise a beau devenir la maîtresse de l'abbé de Choisy, elle n'en demeure pas moins d'une naïveté extrême. Son amant lui conseille de ne rien avouer à sa mère. Mademoiselle de la Grise répond :

je la trouvais plus fine et peut-être plus instruite. Elle n'eût jamais cru, comme Agnès, qu'on fait les enfants par l'oreille.

Il retourne donc à Mademoiselle de la Grise, mais, peu de temps après, celle-ci se marie. La comtesse des Barres ne reste pas pour cela sans amours. Il a Rosélie. Il commence à l'aimer, comme il a dit sérieusement. Elle lui résiste d'abord.

Elle était vraiment sage, je le vis bien dans la suite, mais elle était mieux instruite que la petite de la Grise : une comédienne, à seize ans, en sait plus qu'une fille de qualité à vingt. Je la pressai, elle m'avait obligation et voyait bien que je l'aimais, je lui promis de ne l'abandonner jamais. Je la tenais entre mes bras et la baisais de tout mon cœur, nos bouches ne pouvaient se quitter, nos deux corps n'en faisaient qu'un.

Si l'abbé de Choisy a été « le petit mari » de Babet et de Mademoiselle de la Grise, la comtesse des Barres a pour petit mari Rosélie ou Monsieur Comtin, comme Madame de Sancy eut Charlotte ou Monsieur de Maulny.

nouvelle que j'ai amené Madame Bossuet à trois ou quatre lieues de Paris? Il n'y a rien de si faux :

Pour conduire un objet charmant
Au hasard de déplaire au maître (au Roi)
Il faudrait être son amant
Et je n'ai pas l'honneur de l'être.

Bussy regrette-t-il cet honneur, et est-ce pour se venger que, dans sa réponse à Madame de Scudéry, il a soin d'insinuer :

Ce n'est pas seulement comme beau-frère que Monsieur de Condom y trouve à redire (à la conduite de Madame Bossuet), il en a d'autres raisons, je ne sais si elles durent encore.

Ainsi donc, le futur évêque de Meaux aurait eu pour maîtresse sa belle-sœur. Faut-il croire l'allégation du comte de Bussy? Mais, celui-ci n'a-t-il pas été, à son tour, accusé d'être l'amant de sa fille et Maurepas n'a-t-il pas chansonné :

C'est François-Timoléon de Choisy qu'elle préfère. Celui-ci ne s'en montre pas davantage satisfait. Il est fatigué de cette liaison, du moins pour le moment. N'oublions pas, en effet, qu'il va à chaque instant à Paris, qu'il s'y habille en femme et qu'il est à la veille de devenir Madame de Sancy. Il s'est évadé de Madame Bossuet, et, le 3 août 1671, il écrit de Villeneuve à Bussy :

Enfin, Monsieur, je vous écris de la Villeneuve. J'ai fait aujourd'hui dix grandes lieues et, malgré tous vos raisonnements, je suis parti et me voici gaillard. Le gaillard est de trop, j'en conviens, aussi bien ne me croyez-vous pas, ou, si vous me croyez, vous ne m'en estimez pas davantage. J'ai donné votre adresse à notre amie, quand on a tâté de vous on ne s'en peut passer.

Pour moi, je vais finir mes peines ;
Je suis le maître de mon sort,
Et, par un glorieux effort,
Je viens de briser mes chaînes.

Amour, qui commandait chez moi,
Me cède enfin la victoire,
Et la raison et la gloire

main, mais vous ne manquerez jamais de dire que j'aurais si bien parlé d'elle parce qu'elle devait voir cette lettre... *

Bussy s'enhardit enfin. Il écrit à la maîtresse de son fidèle correspondant :

On ne peut longtemps avoir de l'amitié pour vous, sans trouver que Patry avait raison de dire :

Qu'il est malaisé
Que l'ami d'une jeune femme
Ne soit un amant déguisé.

Mais la belle-sœur du futur évêque de Meaux réplique sur le même ton :

Soyez amant, si vous voulez,
Je ne le défends à personne,
Brûlez, parlez, persévérez;
Mais sachez que mon cœur se donne
Moins aisément qu'une couronne.

Décidément, c'est encore

Ottobini, tout sage et tout saint qu'il est,
 Ne laisse pas de dire,
 Comme on de nous quand il lui plaît,
 Le petit mot pour rire.
 L'ambassadeur d'Espagne, avec sa gravité,
 Remontrait à sa Sainteté
 Que le roi des Français n'avait plus de ressource,
 Ni de crédit d'argent dans sa bourse,
 Qu'il était prêt de succomber,
 Et qu'au printemps, on le verrait tomber.
 Un pareil jugement, reparti le Saint-Père,
 Ne me paraît pas téméraire.
 Le roi de France, après tant de combats
 Pour entretenir des soldats,
 Pourrait bien manquer de monnoye,
 De vivres et de magasins,
 Car nous voyons qu'il envoie
 De tous côtés vivre chez ses voisins.

Qui est l'auteur de ces vers? Apparemment, l'expéditeur lui-même, si nous en croyons ce que, douze jours après, répond Roger de Rabutin :

Nous savions la plaisanterie du pape en prose, mais nous l'aimons mieux en vers. Mme Dalet dit que vous avez bien

Saint-Marceau, il tâche de cacher ailleurs sa misère et sa honte comme il dit. L'abbé d'Olivet nous renseigne :

Les grandes pertes qu'il fit au jeu eurent bientôt tari sa bourse. Ne sachant plus où trouver de l'argent, il alla passer quelques mois dans son abbaye de Saint-Seine en Bourgogne...

Mais la passion du jeu le suit partout. De Saint-Seine, il va fréquemment à Dijon où il se lie avec Madame Bossuet et où il court tous les tripots. L'abbé d'Olivet ajoute, en effet :

Il fit de temps en temps plusieurs voyages où le démon du jeu s'obstina toujours à le persécuter.

Avant de perdre au jeu, après ses aventures de Madame de Sancy, l'abbé de Choisy avait — héritage de son père et d'une tante, — dix mille livres de rente de patrimoine et quatorze mille livres de bénéfices, ainsi que nous l'avons déjà dit, et nous avons vu que, à la mort de sa mère, il eut pour vingt mille francs de

dale, ce n'était pas faute d'avoir reçu au moment même de son exaltation des conseils aussi sages qu'inutiles. Notre académicien racontait avec plaisir que, dans l'instant où le pontife venait d'être porté sur l'autel pour la cérémonie qu'on appelle assez improprement *adoration du pape*, le cardinal Grimaldi, qui était en possession de ne point le flatter, s'était approché de son nouveau maître et avait osé lui dire assez haut pour être entendu de ses voisins, mais assez bas pour ne pas paraître manquer de respect au chef de l'Eglise : « Souvenez-vous que vous êtes ignorant et opiniâtre, voilà la dernière vérité que vous entendrez de moi, je vais vous adorer. »

Mais, de ce qu'il a été à Rome, Choisy ne se défait pas de ses travers. A peine de retour à Paris, il recommence ses anciennes fredaines. Nous l'apprenons par Madame de Seudéry qui écrit, le 24 septembre 1676, au comte de Bussy :

M. l'abbé de Choisy vient de sortir de ma chambre, il revient de voyage avec le cardinal de Bouillon. Il part demain pour aller en Bourgogne. Il ira vous voir, Monsieur, et vous demander pardon d'avoir tout d'un coup cessé de vous écrire depuis un an. Il faut pardonner l'irrégularité aux jeunes gens qui ont deux passions aussi tyranniques que les siennes, le jeu et l'amour...

JEAN MÉLIA.

(A suivre).

A PROPOS DES MÉDITATIONS

LAMARTINE EN SUISSE
SON MARIAGE A GENÈVE

Quoique les difficultés de voyager aient été tout autres pour leur génération que pour celle qui les devait suivre, la Suisse semblerait s'être partagé avec l'Italie les faveurs des grands écrivains de la première partie du XIX^e siècle.

Sans vouloir parler de Mme de Staël et de Benjamin Constant, qui appartenaient à la région du Léman par l'origine et la race, peu de représentants de l'équipe romantique ou de leurs contemporains ont négligé les contrées chantées avec tant de conviction émue par leur chef Jean-Jacques Rousseau. Chateaubriand, un moment nommé par Bonaparte résident de France près la République du Valais, dédaigna ce poste, mais il n'en connut pas moins sur les rives du haut Rhône certains triomphes d'amour, avant d'y venir recueillir la dépouille de Delphine de Custine. Lorsque Stendhal fut à Genève consulter le docteur Prevost, il avait déjà

